

Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Andreas-Realgymnasiums zu Berlin. Ostern 1896.

Zur Lehre vom französischen Reim.

Erster Teil.

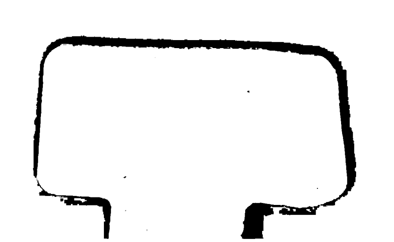
Von

Fritz Johannesson.

BERLIN 1896.
R. Gaertners Verlagsbuchhandlung
Hermann Heyfelder.

1896. Programm Nr. 92.





Zur Lehre vom französischen Reim.

Die Lehre vom Reim zerfällt in zwei Teile: in die Lehre von der Gestalt und in die von der Bedeutung der reimenden Wörter. In den meisten Darstellungen der französischen Verskunst erfährt jene eine ungleich ausführlichere Behandlung als diese. Und doch lehrt die Betrachtung der Lautgebilde, welche im Reim in die Erscheinung treten, dessen Wesen und Wirken weniger zuverlässig erkennen als diejenige der psychischen Gebilde, deren Ausdruck sie sind. Denn sie vermag nur die Einsicht in die Bedingungen zu vermitteln, unter welchen die einzelnen Laute in den verschiedenen Entwicklungsperioden der Sprache im Reim einander gegenüber gestellt werden dürfen. Das Verständnis für die künstlerische Wirkungsweise des Reimes indessen, für die Art, wie er sich an der sprachlichen Darstellung der poetischen Idee beteiligt, kann erst durch den Nachweis der Beziehungen erschlossen werden, welche zwischen Form und Inhalt der gereimten Rede bestehen.

Um einen solchen Nachweis zu führen, darf sich die Forschung freilich nicht darauf beschränken, die Erscheinungen in ihrem Sein und in ihrem Wandel zu betrachten, sie mufs vielmehr auch ihr Werden zu ergründen bemüht sein. Denn ohne die Einsicht in die Ursachen, welche den Erscheinungen zu Grunde liegen, können wir wohl die äufsere Beschaffenheit der Dinge ins Bewufstsein aufnehmen, nicht aber ihr Wesen und die Gesetze ihrer Wirkungsweise erkennen. Die Forschung hat also nicht allein die Reimgebilde hinsichtlich ihrer Merkmale zu beobachten und das Gleichartige in ihnen aufzusuchen; sie hat nicht allein die Veränderungen zu ermitteln, welche die Reimbildung unter dem Einflusse der geschichtlichen Entwicklung der Sprache und Dichtung erfährt: ihr liegt es auch ob, aus der Art der Reimbildung deren Zweck und Ursprung abzuleiten. Wenn die Lehre vom Reim ihre Aufgabe ganz erfüllen will, so mufs sie die Gesetze der Reimbildung aus dem Wirken der Sprachwerkzeuge und der die Sprache beherrschenden seelischen Vorgänge erklären, und zwar hat die Lehre von der Gestalt der Reimwörter den physiologischen, die von ihrer Bedeutung den psychologischen Ursachen der Reimbildung nachzugehen.

Von solcher Behandlung der Lehre vom französischen Reim liegen kaum die Anfänge vor. Denn die älteren Lehrbücher der französischen Verskunst enthalten nichts anderes als Anleitungen zur Ausübung der Dichtkunst. Sie legen ihrer Darstellung entweder zu Grunde, was zur Zeit ihrer Abfassung dichterischer Brauch war, oder, sofern sie reformatorische Bestrebungen zum Ausdruck bringen, was nach des Verfassers Wunsch





dichterischer Brauch werden sollte. Neuere Werke haben die geschichtliche Entwickelung der Reimgesetze zum Gegenstand der Behandlung gemacht. Versuche theoretischer Begründung aber sind auch in ihnen nur selten zu finden. Dafs die empirische und historische Betrachtungsweise der genetischen vorausgehen mufs, ist gewifs. Aber ebenso gewifs ist, dafs nur durch die letztere der innere Zusammenhang der Erscheinungen aufgedeckt werden kann, und dafs ohne sie die Lehre vom Reim sich mit einer mehr oder minder zusammenhanglosen Aneinanderreihung von Regeln begnügen mufs, welche ihr Dasein eher willkürlicher Erfindung als folgerichtiger Entwickelung aus dem Wesen des Verses und der Dichtkunst überhaupt zu verdanken scheinen.

Die nachfolgende Abhandlung stellt sich die Aufgabe, auf Grund der Betrachtung neufranzösischer Dichtwerke die Lehre von der Bedeutung der Reimwörter zur Darstellung zu bringen. In ihrem ersten Teil will sie versuchen, die Grundzüge einer allgemeinen Lehre vom französischen Reim zu entwerfen. In ihrem zweiten Teil will sie die einzelnen Reimgesetze zergliedern und durch den Brauch solcher Dichter erläutern, deren Wirken die Entwickelung der poetischen Technik hervorragend beeinflufst hat, oder solcher, deren Werke für gewisse Erscheinungsformen besonders bezeichnend sind.

Erster Teil.

I.

Die französischen Dichter haben zu allen Zeiten gereimt. An Versuchen, den Vers des Reims zu entkleiden, hat es freilich auch in Frankreich nicht gefehlt. Sie sind dort aber vereinzelt und erfolglos geblieben, während sie in anderen Ländern gröfsere oder geringere Bedeutung für die Gestaltung der poetischen Technik zu gewinnen vermochten.

Die umfangreichste Bewegung gegen den französischen Reim brachte das Zeitalter der Renaissance hervor. Statt des Accents beabsichtigte man die Quantität zur Grundlage des Versbaus zu machen und zugleich den Reim zu beseitigen. Diese Absicht zu verwirklichen, war schon um deswillen schwer, weil das Französische Silben von unentschiedener und mittlerer Quantität in grofser Zahl besitzt, schwerer aber, weil der französischen Verskunst Gesetze aufgenötigt werden sollten, die ihrer geschichtlichen Entwickelung durchaus widersprachen. Zu einer Zeit indessen, wo man es in allem und jedem den Alten gleichzuthun strebte, glaubte man, trotz solcher Schwierigkeiten die Form des antiken Verses der französischen Dichtung zugänglich machen zu können. Hatte doch die griechische und lateinische Verskunst nach der Meinung mancher Gelehrten des 16. Jahrhunderts denselben Wandel erfahren, den man jetzt der französischen zumutete! Homer und Livius Andronicus wurden als diejenigen genannt, welche den Gebrauch des Reims zuerst aufgegeben und das Wesen des Verses ausschliefslich auf den gesetzmäfsigen Wechsel langer und kurzer Silben gegründet hätten. Diese Ansicht wurde von Baïf und Ramus vertreten, und noch Voltaire thut ihrer Erwähnung. Die Frage, wer die ersten vers mesurés verfafst habe, hat lange den Gegenstand litterarischer Auseinandersetzung gebildet. Bald wurde dem Homerübersetzer Mousset, bald Jodelle, bald Baïf ihre Erfindung zugeschrieben. Thatsächlich hat schon an der Wende des 15. Jahrhunderts Michel de Boteauville antike Verse nachzubilden versucht. Das Haupt der ganzen Be-

wegung war unzweifelhaft Baïf, wie er der Gründer und in Gemeinschaft mit dem Musiker Thibaut de Courville der Leiter jener wunderlichen Akademie war, in der Dichtkunst, Musik und Tanz gemeinsam gepflegt wurden. Baïfs und seiner Genossen Bemühungen blieben ohne tiefgehende und nachhaltige Wirkung. Denn wiewohl man es schliefslich mit gereimten vers mesurés versuchte, wie sie z. B. Rapin verfafst hat, so fand doch eine Bewegung, deren Ziel es war, dem französischen Vers eine ihm fremde Form zu verleihen, beim Volk kein Verständnis, bei der gelehrten Gesellschaft aber entweder unzweideutige Ablehnung oder doch nur vorübergehende Teilnahme. So war denn im 17. Jahrhundert von vers mesurés kaum noch die Rede. Im 18. kamen D'Olivet, Durand und Marmontel in ihren theoretischen Schriften noch einmal auf sie zurück, und Turgot wagte den Versuch, Stellen aus Vergil in „vers métriques hexamètres" nachzubilden. Seitdem aber sind sie schwerlich noch zur Anwendung gelangt. Im Jahre 1813 stellte die Akademie auf Anregung des Grafen von Saint-Leu (Louis Bonaparte) eine Preisaufgabe, welche an erster Stelle die Frage erörtert wissen wollte, ob es möglich sei, unter Verzicht auf den Reim den antiken Rhythmus in die französische Dichtung einzuführen. Nicht weniger als dreizehn Bearbeitungen gingen ein, und von diesen wurde diejenige gekrönt, welche Scoppa zum Verfasser hatte und welche nachmals unter dem Titel erschien: Les beautés poétiques de toutes les langues. In seinem Bericht über das Gesamtergebnis der Preisbewerbung konnte der Graf Daru den Nachweis als erbracht bezeichnen, dafs das metrische System der Griechen und Römer für die Franzosen unannehmbar und dafs der Reim für ihre Dichtung unerläfslich sei. (Vergl. Bellanger, Études sur la rime française. Paris 1876. S. 27—90. Additions et Corrections. S. 6f. Le Comte de Saint-Leu, Essai sur la versification. Rom, Florenz 1825, 1826. II 162—205. Müller, Über accent.-metr. Verse. Bonn 1882. Stengel, Roman. Verslehre, in Gröbers Grundr. der rom. Phil. II 6.)

Seltener noch als vers mesurés begegnen in der französischen Dichtung solche reimlosen Verse, deren Bau sich auf die Gesetze der accentuierenden Rhythmik gründet. Das Altfranzösische kennt überhaupt keine assonanz- oder reimfreien Dichtungen. Nur einzelne ungereimte Zeilen sind gelegentlich zwischen den Laissen der Chansons de geste oder des Poème dévot eingefügt. Erst seit der Zeit, in welcher die vers mesurés in der französischen Dichtung Aufnahme fanden, hat man auch reimlose Verse mit accentuierendem Rhythmus für ganze Dichtungen verwendet. Wie jene den antiken Metren nachgeahmt waren, so darf man das Muster für diese in den versi sciolti der Italiener erblicken. In zwei Gruppen lassen sich die Dichtwerke scheiden, welche in vers blancs abgefafst sind. Es sind einesteils Übersetzungen oder doch Nachbildungen fremdsprachlicher Poesien; es sind anderenteils solche Erzeugnisse eigner Erfindung, die unter Beibehaltung des accentuierenden Rhythmus dem Bau des französischen Verses eine veränderte Gestalt zu geben bemüht sind. Zur ersten Grnppe gehören: im 16. Jahrhundert Bonaventure des Périers' Übersetzung einer Satire des Horaz, eine Ode von Ronsard, die nach Tobler auf italienisches Vorbild zurückgeht, und Blaise de Vigénères Psalmenübersetzung; im 17. Jahrhundert Méziriacs Wiedergabe zahlreicher Stellen antiker Dichter; im 18. Jahrhundert Voltaires Übertragung eines kurzen Abschnittes aus Sadi und der in Versen geschriebenen Teile der ersten Hälfte von Shaksperes Julius Cæsar; im 19. Jahrhundert Fabre d'Olivets Nachbildung des gewöhnlich dem Pythagoras zugeschriebenen goldenen Gedichtes. Zur zweiten Gruppe gehören die Dichtungen des Grafen von Saint-Leu, deren Technik späterhin

dargelegt werden wird. Keinen einzigen Beleg wissen die Lehrbücher der französischen Verskunst für Dichtungen zu geben, deren Verse sich des Reimes enthalten und zugleich den Gesetzen französischer Rhythmik gemäfs gebaut sind. (Vergl. Bellanger S. 91—105. Tobler, Vom französischen Versbau[2]. Leipzig 1883. S. 18—21.)

II.

Dem Brauche der Dichter entsprechend, haben diejenigen, welche sich theoretisch mit der französischen Verskunst befafst haben, den Reim zu allen Zeiten als einen wesentlichen, zumeist sogar als einen unentbehrlichen Bestandteil des französischen Verses betrachtet.

Schon Henry de Croy und Fabri äufsern sich geringschätzig über Strophen, die den Reim vermissen oder ihn doch nicht deutlich wahrnehmen lassen. (Bellanger S. 93. Le grand et vrai art de pleine rhétorique de Pierre Fabri, p. p. A. Héron. Rouen 1889, 1890. II 27 f.) Sibilet erkennt reimlosen französischen Versen jeglichen Wert ab. (Bellanger S. 94.) In gleichem Sinne spricht sich Tabourot aus. (Les bigarrures du Seigneur des Accords. Paris 1585. Bl. 183.) Du Bellay erteilt zwar dem Dichter den Rat, lieber auf den Reim zu verzichten als schlechtgereimte Verse zu machen; wie es aber vor ihm Sibilet gethan hatte (a. a. O.), und wie es nach ihm Marie de Gournay that (Les advis ou les presens de la Demoiselle de Gournay. Paris 1634. S. 258), weist er dem Reim für die französische Dichtung die nämliche Stelle zu, welche die Quantität in der griechischen und lateinischen Dichtung einnimmt. (Œuvres, p. p. Ch. Marty-Laveaux. Paris 1866. I 46 f.) Dafs Ronsard selbst eine Ode in vers blancs verfafst hat, wurde bereits erwähnt. Weder in seiner Poetik indessen noch im Vorwort zur Franciade noch auch, soviel wir haben feststellen können, an irgend einer anderen Stelle seiner Werke spricht er von der Möglichkeit, reimfreie Verse zu dichten. Wohl aber erblickt er im Reichtum des Reimes ein wirksames Mittel gegen die Gefahr, dafs der Alexandriner den Eindruck der Prosa hervorrufen möchte, und deutet damit auf dasjenige hin, was später von Voltaire und anderen zu bestimmterem Ausdruck gebracht worden ist.. (Œuvres, p. p. P. Blanchemain. Paris 1868. VII 330.) Pasquier hält es sehr wohl für angängig, französische Verse nach antikem Muster zu dichten (Œuvres. Amsterdam 1723. I 731), und selbst ohne den gesetzmäfsigen Wechsel langer und kurzer Silben vermögen nach seiner Meinung reimfreie Verse angenehm auf das Ohr des Hörers zu wirken (I 709 f.). Gleichwohl erblickt er im Reim die vornehmste Schönheit poetischer Rede (I 684), und wirkungsvoll genug erscheint ihm die Anwendung dieses Kunstmittels, um den französischen Vers demjenigen der Alten mindestens gleichwertig zu machen (I 709).

In späterer Zeit haben sich die Kunstrichter sehr viel eingehender mit dem Wesen des Reimes beschäftigt, und zumal im 18. Jahrhundert hat sich eine überaus grofse Anzahl von Schriftstellern, unter denen die Träger der berühmtesten Namen nicht fehlen, um die Beantwortung der Frage bemüht, wie hoch der künstlerische Wert des Reimes anzuschlagen sei. Fénelon, Rollin, Louis Racine, Prévost, Marmontel, Voltaire, Lamotte-Houdard, Lafaye, D'Olivet, Batteux, Laharpe, Fabre d'Olivet, De Saint-Leu und andere minder bekannte haben sich an der Erörterung dieser Frage beteiligt. Wo so viele sprechen, kann Einmütigkeit nicht herrschen. Und so fehlt es denn nicht an eifrigen Gegnern und nicht an Verteidigern des Reims. So viel aber auch für und wider ihn gesagt worden ist: in Einem sind doch

fast alle einig, in dem Eingeständnis nämlich, dafs der Reim etwas mit dem Wesen des französischen Verses notwendig Verbundenes sei; und auch die wenigen, welche dieser Meinung entgegentraten, sind nicht so sehr darauf bedacht, den Reim aus dem französischen Verse, so wie er ist, zu scheiden, als vielmehr darauf, mit Beseitigung des Reims zugleich eine mehr oder minder grundlegende Änderung in dem gesamten System der französischen Verskunst herbeizuführen. Lamotte-Houdard, der vordem den Reim gegen Fénelons Angriffe in Schutz genommen hatte, bekannte sich in seinen Auseinandersetzungen mit Lafaye und Voltaire als Gegner nicht des Reims allein, sondern der gebundenen Rede überhaupt und wünschte dieselbe durch die poetische Prosa ersetzt zu sehen. Fabre d'Olivet, der Verfasser der Vers dorés de Pythagore, nahm die Reimlosigkeit nur für diejenigen Gattungen der Dichtung in Anspruch, in denen weniger die Phantasie als der Verstand schöpferisch wirksam sei, erstens nämlich für die epische und zweitens für die theosophische und philosophische Dichtung, welche letztere er nach dem Stifter der Eleusinien eumolpische Dichtung nannte, und zwar machte er für den epischen und für den eumolpischen Vers den steten Wechsel des Versgeschlechts zur Bedingung. Der Graf von Saint-Leu endlich verlangte die Abschaffung des Reims für jegliche Dichtungsart und wollte statt seiner auf den Vers eine gröfsere Anzahl von Accenten nach bestimmten Gesetzen verteilt wissen. (Vergl. De Saint-Leu. I 1—156. Bellanger S. 80—136.)

III.

Die Verwendung des Reimes (oder der Assonanz) bildet also für den französischen Vers die Regel, die Reimlosigkeit bildet die Ausnahme. Diese Ausnahme tritt, wie wir sahen, überaus selten und dann stets unter besonderen Umständen ein. So ist es denn einer der vornehmsten Unterschiede zwischen der dichterischen Form der Franzosen und derjenigen anderer Völker, deren Dichtung gleich der ihrigen den Gesetzen der accentuierenden Rhythmik folgt, dafs jene in der Regel an den Reim gebunden sind, diese dagegen sich seiner enthalten dürfen.

Diese Thatsache haben die Theoretiker durchgehends anerkannt. Die Frage nach ihrer Begründung aber haben sie sich entweder überhaupt nicht vorgelegt, oder sie haben sich begnügt, sie mit dem Hinweis auf die Möglichkeit und Richtung ihrer Lösung zu beantworten. Wohl suchten schon die älteren unter ihnen den Ursprung des Reims zu erforschen. Durch das Ergebnis solcher Forschung indessen würde sich der Reimzwang vielleicht geschichtlich erklären, doch niemals sachlich rechtfertigen lassen. Aber selbst für die Geschichte des Reims sind ihre Untersuchungen von ganz untergeordneter Bedeutung. Denn dieselben verzichten auf jegliche Beweisführung, sofern sie nicht gar Phantasiegebilde darstellen, die auf ernsthafte Würdigung überhaupt keinen Anspruch erheben dürfen. Jean le Maire de Belges und Du Bellay (I 48) sehen den fabelhaften Gallierkönig Bardus als Begründer der Reimkunst an; Deimier schreibt deren Erfindung den Druiden (Bellanger S. XIX, Add. et Corr. S. 5), Vauquelin de la Fresnaye den Troubadours zu (Art poétique, p. p. G. Pellissier. Paris 1885. S. 32), während Pasquier (I 682 ff.) den Ursprung des Reims auf die Homöoteleuta der römischen Redner zurückführt, von denen Cicero (Orat. XII) und Quintilian (Inst. orat. IX 3) berichten.

Auch die Definitionen des Reims, wie wir ihnen bei Fabri, Sibilet, Du Bellay, Ronsard und Pasquier begegnen, geben uns nicht den gewünschten Aufschlufs. Denn sie

beschränken sich darauf, die Gesetze für die lautliche Übereinstimmung der Reimwörter mitzuteilen oder das Verhältnis zwischen der antiken und der französischen Verskunst darzulegen, ohne weitere Schlufsfolgerungen daraus zu ziehen. Fabri definiert: *Rithme n'est aultre chose que langaige mesuré par longueur de syllabes en conueniente termination proporcionallement accentué, lequel se faict en plusieurs manieres ou especes* (II 2). An einer anderen Stelle heifst es bei ihm: *rithme est vne congrue consonance de lettres, sillabes en orthographie et pronunciation en fin de deux lignes ou plusieurs* (II 12). Sibilet spricht von der Reimlosigkeit der Verse und äufsert mit Bezug darauf: . . . *qui est chose autant estrange en notre Poësie françoise, comme seroit en la Grèque et Latine, lire des vers sans observations de syllabes longues et brèves, c'est-à-dire sans la quantité des temps qui soustiennent la modulation et musique du carme en ces deux langues, tout ainsy que fait en la nôtre la ryme.* (Bellanger S. 94.) Bei Du Bellay begegnen wir einer ähnlichen Auseinandersetzung: *la Rhythme . . . nous est ce qu'est la quantité aux Grecs et Latins. Et bien que n'ayons cet usaige de Piez comme eux, si est-ce que nous auons vn certain nombre de Syllabes en chacun Genre de Poëme, par les quelles, comme par Chesnons, le vers Francoys lié et enchainé, est contraint de se rendre en cete etroite prison de Rhythme* (I 46). Ronsard stellt die folgende einfache Erklärung auf: *La Ryme n'est autre chose qu'une consonnance et cadence de syllabes, tombantes sur la fin des vers* (VII 326). Pasquier: *la difference qu'il y a de la Poësie des Grecs et Romains avec la nostre, est que celle-là mesure ses vers par certains nombres de pieds composez tant de longues que briefves syllabes sans rime. Nous au contraire faisons entrer dedans nos vers toutes sortes de syllabes, soient longues ou briefves sans aucun triage, ains suffit qu'ils aboutissent en pareille terminaison, que nous appellons Rimes* (I 709). Auch Marie de Gournay spricht von den *pieds et mesures* (der Alten) *qui sont les rhymes de ces Autheurs-là* (der Neueren). (S. 258.)

Dasselbe Verhältnis wird in späteren Schriften mehrfach erörtert, doch gehen diese einen Schritt weiter, indem sie gelegentlich auch die Versform anderer neuerer Völker derjenigen der Franzosen gegenüberstellen. Derlei vergleichende Betrachtungen führen die Theoretiker des 18. Jahrhunderts regelmäfsig zu der Folgerung, dafs der Reim wenn nicht das einzige so doch das wesentlichste unterscheidende Merkmal des französischen Verses sei. Nach Voltaires Meinung z. B. zeichnet den letzteren, wenn er des Reims entkleidet ist, nichts vor der Prosa aus als eine bestimmte Zahl von Silben, die man übereingekommen sei Vers zu nennen. Denn die französische Dichtung entbehre des Wohllautes, welchen die Berücksichtigung der Quantität in dem Verse der Alten hervorbringe, sie entbehre aber auch der Inversion und zahlreicher anderer dichterischer Freiheiten, deren Anwendung den italienischen und englischen Vers als solchen auch ohne den Reim kenntlich mache. (Dict. phil., Art.: Rime; César; Mérope.) In demselben Sinne äufsern sich deutsche Ästhetiker. So führt Herder als Zeugen für die Unentbehrlichkeit des französischen Reims aufser Voltaire auch Prévost und Fénelon an. *Nos vers affranchis de la rime ne paroissent différer en rien de la Prose*, heifst es bei ersterem; und Fénelon thut den Ausspruch: *Je n'ai garde de vouloir abolir les rimes; sans elles notre versification tomberoit.* (Briefe zur Beförderung der Humanität 86). So behauptet Bouterweck, dafs französische Verse überhaupt nur mit Hülfe des Reims zu einer Art von Versen würden (Ästhetik. Göttingen 1815. II 57, 62.) So beruht nach Schopenhauers Ansicht die Armseligkeit französischer Poesie vornehmlich darauf, „dafs diese, ohne Metrum, auf

den Reim allein beschränkt ist". (Die Welt als Wille und Vorstellung. II. Kap. 37.) Man sieht: diese Schriftsteller bekunden keine andere Auffassung, als es die des 16. Jahrhunderts thaten. *Nous ferons tousiours nos vers François rimez, car sans rimes ils ne sçauroient estre vers*, hatte schon Tabourot geäufsert (Bl. 183).

Dafs die Betonung bestimmend auf das Wesen des französischen Verses wirkt, scheint man in der That erst seit dem Beginn unseres Jahrhunderts empfunden zu haben. Der Graf von Saint-Leu war wohl der erste, der auf die Wechselwirkung von Rhythmus und Reim aufmerksam machte. Nach Quicherats Vorgange haben sich in neuerer Zeit namentlich Gramont (Les vers français et leur prosodie. Paris 1876), Lubarsch (Französische Verslehre. Berlin 1879) und Becq de Fouquières (Traité général de versification française. Paris 1879) bemüht, die Gesetze der französischen Rhythmik aufzufinden. Auch deren Beziehungen zum Reim sind von den beiden letzteren zum Gegenstande gelegentlicher Beobachtung gemacht worden.

IV.

Wie man aber auch die rhythmische Gestalt des französischen Verses deute (und der Deutungen giebt es verschiedene): das einzige zwischen Vers und Prosa unterscheidende Merkmal ist der Reim keinesfalls. Die Verse eines vollendeten Dichters bleiben als solche vielmehr allezeit kenntlich, mögen sie nun gereimt sein oder nicht. Sie bleiben es einesteils durch ihre äufsere Gestalt. Denn die Rede gliedert sich in ihnen zu regelmäfsigen Abschnitten, deren jeder durch die Betonung der letzten oder, wenn diese tonloses e enthält, der vorletzten Silbe, überdies zumeist durch syntaktische Selbständigkeit gekennzeichnet ist. Sie bleiben es anderenteils durch die Eigenart der poetischen Rede. Denn die Sprechweise des Dichters weicht in zwiefacher Hinsicht von der gewöhnlichen ab. Durch eigentümliche Verwendung der Sprachklänge erzeugt sie die Melodie des Verses; durch eigentümliche Wahl und Stellung der Worte erzeugt sie den poetischen Stil. Und wenn auch die dichterische Prosa diese Eigenheiten der Sprache zum Teil mit dem Verse gemein hat, so bedingt doch die Form des letzteren, zumal bezüglich des Satzbaus, trotz allem, was Voltaire darüber gesagt hat, immer noch einen erheblichen Unterschied zwischen gebundener und ungebundener poetischer Rede.

Das Gesetz vom Reimzwange bedarf demnach einer zuverlässigeren Begründung, als sie die meisten Theoretiker geben. Seine Daseinsberechtigung läfst sich unschwer erweisen, wenn man es in Beziehung zu der Eigenart der französischen Rhythmik setzt. Die Klangwirkung eines Verses wird nämlich in erster Linie durch seinen Rhythmus bedingt, mag dieser nun auf dem quantitierenden Principe beruhen, wie bei den Alten, oder auf dem accentuierenden, wie bei den neueren Völkern. Für die letzteren bedeutet Rhythmus die durch gewisse Gesetze geregelte Aufeinanderfolge stärker und schwächer betonter Silben. Durch das Aussprechen solcher Silbenfolge wird eine musikalische Bewegung erzeugt, welche in dem Hörer einen rhythmischen Seelenvorgang auslöst. Nun kann die rhythmische Rede entweder nach bestimmter Anordnung in gleichartige Abschnitte geteilt sein, oder sie kann ohne solche Gliederung einhergehen. Jenes ist im Verse, dieses in der rhythmischen Prosa der Fall. Von allem übrigen abgesehen, ist der Vers also auch in seiner akustischen Wirkung von der rhythmischen Prosa verschieden, indem die letztere die rhythmische Einheit nicht kennt, welche ihm eigen ist. Wohl wäre es

möglich, dafs (immer rein akustisch betrachtet) ein einzelner Vers als Prosa gelten könnte, denn Ein Vers allein läfst die rhythmische Harmonie nicht notwendig erkennen. Sobald aber mehrere Abschnitte gleichartigen rhythmischen Baues einander folgen, tritt das Gesetzmäfsige ihrer Bildung und damit der Charakter des Verses unverkennbar in die Erscheinung. Nun giebt es Verse, die ihre rhythmische Einheit deutlicher, und solche, die sie minder deutlich wahrnehmen lassen. Deutlicher spricht sie sich in denjenigen Versen aus, die an der nämlichen Stelle stets auch die nämliche rhythmische Bildung zeigen; minder deutlich in denen, die an der nämlichen Stelle auch verschiedene rhythmische Bildung zeigen können. Jene nennen wir gleichtaktige, diese nennen wir ungleichtaktige Verse. Der Bau gleichtaktiger Verse kann sich entweder in allen Teilen völlig entsprechen, so dafs, wo in Einem Verse eine Hebung oder eine Senkung steht, auch in jedem anderen Verse derselben Art eine gleichwertige Silbe stehen mufs; oder er kann Variationen insofern zulassen, als er an gewissen Stellen zwei schwächer betonte Silben durch eine gleichwertige stärker betonte ersetzt. Völlig gleichmäfsigen Bau weisen beispielsweise die Blankverse der Engländer auf; der Variation dagegen ist der Hexameter zugänglich. Ungleichtaktige Verse können nach verschiedenen Grundsätzen gebildet sein. So war der alte deutsche Vers anders gebaut, als es der französische ist. Die alten deutschen Verse der gleichen Art entsprechen sich nur hinsichtlich der Zahl der Hebungen. Die französischen Verse der gleichen Art entsprechen sich hinsichtlich der Zahl der Silben und der Zahl und Lage einzelner Hebungen; die Zahl und Lage der übrigen Hebungen zu bestimmen, ist in das Belieben des Dichters gestellt. Die französischen Verse sind zu allen Zeiten ungleichtaktig gewesen. Die deutschen waren es ursprünglich auch. Unter fremdem Einflufs indessen, namentlich unter demjenigen des gleichtaktigen (quantitierenden) Rhythmus der Alten, haben sie zum Teil ihr Wesen verändert. Drei verschiedene Versarten sind in der neueren deutschen Litteraturperiode vertreten. Ungleichtaktig sind die nationalen Versformen; gleichtaktig und der Variation fähig sind die Nachbildungen der antiken Metren; gleichtaktig und der Variation nicht fähig sind die Opitzschen Alexandriner und die strengeren Nachahmungen der englischen Blankverse. An akustischer Wirkung ist der gleichtaktige Vers vom ungleichtaktigen völlig verschieden. Jener stellt innerhalb derselben Versart stets dieselbe musikalische Bewegung dar, denn die geringfügigen Variationen, denen er zugänglich ist, vermögen seinen rhythmischen Charakter nicht zu beeinflussen. Dieser hingegen läfst für jede einzelne Versart eine Mannigfaltigkeit von Formen zu, wie sie dem gleichtaktigen Rhythmus durchaus fremd ist. Für den klassischen französischen Alexandriner rechnet Becq de Fouquières z. B. 36 mögliche Kombinationen heraus (S. 130 ff.). Gerade diese Mannigfaltigkeit, welche dem Dichter gestattet, die Bewegung des Verses der jeweiligen Stimmung seiner Dichtung wirkungsvoll anzupassen, hat vielfach zu der irrigen Meinung verleitet, die seltsamerweise auch heute noch ihre Vertreter hat, dafs es dem französischen Verse an musikalischer Beweglichkeit fehle. Thatsächlich hat in der französischen Dichtung jeder einzelne Vers genau so seine bestimmt ausgeprägte rhythmische Gestalt wie in derjenigen, welche sich gleichtaktiger Verse bedient. Während hier aber mit jeder neuen rhythmischen Reihe stets dieselbe Bewegung unser Ohr trifft, deren einmalige Wiederkehr schon genügt, um die rhythmische Einheit erkennen zu lassen, so zeigt die französische Dichtung innerhalb der einzelnen Verse oder Versabschnitte steten Wechsel des Rhythmus, der nur gelegentlich einer sei es zufälligen, sei es beabsichtigten Gleichheit Platz macht. Nicht ohne

Grund hat man deshalb gegen den deutschen nicht nationalen Vers im Gegensatz zu dem französischen den Vorwurf der Eintönigkeit erhoben. Allerdings darf man hierbei Eines nicht aufser Acht lassen. Im Deutschen besteht ebenso wie im Französischen Übereinstimmung zwischen Wortton und Verston, die freilich in den Nachbildungen der antiken Metren zu wahren selbst so ausgezeichneten Verskünstlern wie A. W. Schlegel und Platen nicht immer gelungen ist. Da nun die Silben, auf welche die Versaccente fallen, nach der natürlichen Betonung einander nie völlig gleichwertig sind, so wird auch dem regelmäfsigsten Verse immer noch ein gewisser Grad der Mannigfaltigkeit erhalten bleiben. Wie grofs dieser aber auch sei: niemals wird er genügen, den Unterschied in der akustischen Wirkung des gleichtaktigen und des ungleichtaktigen Rhythmus aufzuheben. Ob die Takte, in die sich der Vers gliedert, an Zeitdauer gleich sind oder nicht, kommt für seine rhythmische Wirkung weder im Deutschen noch im Französischen in Betracht.

In den verschiedenen Versarten wird der Reim verschieden verwendet. Ungleichtaktige Verse sind fast immer gereimt worden, gleichtaktige dagegen zumeist nur in derjenigen strophischen Dichtung, welche die Art der Strophenbildung nicht durch den Gebrauch verschiedengestaltiger Verse bezeichnet. So kannten die Alten die gesetzmäfsige Verwendung des Reimes nicht; die Neueren dagegen haben so lange gereimt, als sich ihre Dichtung einer natürlichen Entwickelung erfreut hat. Unbegreiflich erscheint es, dafs ein so feinsinniger Beobachter der Sprache wie Wackernagel den Reim lediglich für eine bunte Ausschmückung der poetischen Rede ansehen konnte. (Poetik. Halle 1873. S. 34). Rhythmus und Reim machen vielmehr gemeinsam das Wesen des deutschen wie des französischen Verses aus, und zwar fällt dem Reim die wichtige Aufgabe zu, die rhythmische Einheit der Verse dem Hörer deutlicher zum Bewufstsein zu bringen. Denn durch den Gleichklang des Schlusses benachbarter Verse wird deren Zusammengehörigkeit dem Ohre auch ohne einen Rhythmus erkennbar, der in allen Teilen gleichartig ist. Je freier also die rhythmischen Gebilde gestaltet sind, desto bestimmter mufs sich der Reim vernehmen lassen. Wird die Aufgabe des Reimes derartig gedeutet, so erscheint das Gesetz vom Reimzwange nicht mehr als willkürliche Erfindung, sondern als sachlich begründet durch das Wesen der französischen Rhythmik, und mancher Vorgang in der Entwickelung der französischen Verskunst wird alsdann verständlich, der sonst unbegreiflich bleiben müfste. Wie sollte man es anders verstehen, dafs die Bestrebungen, den französischen Vers des Reims zu entkleiden, zumeist mit den Versuchen zusammengingen, ihm eine festere Gliederung zu geben? Was hätte Ronsard veranlassen sollen, für den Alexandriner reicheren Reim zu verlangen als für den heroischen Vers, wenn nicht die bewufste oder unbewufste Empfindung, dafs jener gröfserer rhythmischer Mannigfaltigkeit fähig ist als dieser? Und wie liefse sich die Forderung des reichen Reims für den romantischen Vers im Gegensatz zum klassischen besser rechtfertigen als durch den Umstand, dafs die freiere Gestaltung des romantischen Verses die Erkenntnis seiner rhythmischen Einheit erschwert? Ganz im Einklange mit unserer Auffassung vom Wesen des Reimes steht das Verfahren der Engländer, welche bei der Umwandlung des französischen Zehnsilbners in den Blankvers mit dem ungleichtaktigen Rhythmus auch den Reim aufgaben, während sie in der strophischen Dichtung, so z. B. im Sonett, denselben Vers ganz folgerichtig mit Reimen versahen. Auf einer argen Verkennung der Wechselbeziehung zwischen Rhythmus und Reim beruht dagegen die Gestaltung des Opitzschen Alexandriners. Hier ist der Reim in der That nur

ein Schmuck der poetischen Rede und somit kein wesentlicher Bestandteil der poetischen Form. Gewifs hat dieser Umstand nicht zum wenigsten dazu beigetragen, dem Opitzschen Vers den Charakter der reizlosesten Eintönigkeit zu verleihen. Ist es doch Geibel und Freiligrath gelungen, mit gereimten Alexandrinern sehr viel bessere Klangwirkungen zu erzielen. Und das nicht allein durch freiere Behandlung der Zäsur und durch Mischung mit sogen. vierfüfsigen Iamben, sondern vor allem durch gelegentliches Aufgeben des iambischen Rhythmus zu Gunsten einer trochäischen oder anapästischen Bewegung. Abgesehen von dem Opitzschen Verse ist auch in der neuhochdeutschen Verskunst trotz der Verwirrung, welche die Nachahmung der Alten und der Franzosen hier angerichtet hat, der Reim seiner Aufgabe im allgemeinen stets treu geblieben. Denn in den gleichtaktigen Versen, die seit Klopstock im Epos und seit Lessing im Drama die herrschenden sind, wird er gemieden; in den ungleichtaktigen, deren sich die Lyrik zumeist noch bedient, bildet er fast immer das Bindemittel der Verse. Freilich fehlt es an Ausnahmen nicht. Doch sind diese zum Teil nur scheinbar vorhanden. So stellen sich beispielsweise dem aufmerksamen Beobachter Heines Nordseebilder eher als poetische Prosa denn als Verse dar, und desselben Dichters vielgepriesene vierzeilige Strophe, deren erste und dritte Zeile den Reim gemeinhin vermissen lassen, ist in Wahrheit nichts anderes als die Rückkehr zum Nibelungenverse: *Die Lotosblume ängstigt | sich vor der Sonne Pracht, || Und mit gesenktem Haupte | erwartet sie schweigend die Nacht.* (Vergl. Schmeckebier. Deutsche Verslehre. Berlin 1886. S. 59, 86.)

Seine musikalische Aufgabe erfüllt der Reim, wenn die Ausgänge der reimenden Verse die nämlichen sind. Hierbei kommt nur das Lautbild, nicht das Schriftbild zur Geltung. Denn wie das Auge in den bildenden, so vermittelt das Ohr in den redenden Künsten dem inneren Sinne die Auffassung der künstlerischen Erzeugnisse. Zwar nehmen seit der Erfindung des Buchdrucks die Menschen die Werke der Dichtkunst zumeist durch stilles Lesen in sich auf, doch ist solches Lesen in seiner Wirkung einem inneren Sprechen gleich zu erachten. In dieser Hinsicht erkennt die französische Reimkunst keine anderen Grundsätze an als die der übrigen Sprachen. Allerdings sind die französischen Dichter bis in unser Jahrhundert hinein mit Bezug auf den konsonantischen Auslaut der reimenden Wörter gewissen Gesetzen gefolgt, die nach dem heutigen Lautstande der Sprache widersinnig erscheinen. Indessen finden dieselben keineswegs in einer verschiedenartigen Auffassung von dem Wesen des Reims ihre Rechtfertigung, sondern allein in dem abergläubischen Festhalten an dem Brauch früherer Zeiten, welches den Wandel der Aussprache mifsachtet. Unvollkommen bleibt die Wirkung des Reims, wenn der Gleichklang der reimenden Laute statt eines vollständigen nur ein annähernder ist, wenn wir es also mit unreinen Reimen zu thun haben. Die Qualität der einzelnen Laute für die verschiedenen Perioden der sprachlichen Entwickelung zu prüfen, ist indessen Aufgabe der Lautlehre, nicht der Verslehre. Die letztere hat nur zu erforschen, wie weit sich die lautliche Übereinstimmuug in den Reimwörtern erstreckt.

V.

Wenn nun auch zwei Verse auf den vollkommensten Gleichklang ausgehen, so können sie trotzdem sehr unvollkommen gereimt sein. Denn das Wesen des Reims erschöpft sich nicht in seiner musikalischen Wirkung. Das folgt aus der Eigenart der

poetischen Form überhaupt. Der Musik und der Poesie ist die Form des Nacheinander, die Zeitform, gemeinsam. Beide sprechen in Tönen: die Töne der Musik aber sind nicht artikuliert; die der Poesie sind die artikulierten Laute der Sprache. Dieses Darstellungsmittel verleiht der Dichtkunst ihre eigenartige Stellung in der Reihe der Künste. Während in jeder der übrigen Künste die sinnliche Ausschliefslichkeit des Materials nur gewisse Seiten der Lebenserscheinungen zur Darstellung gelangen läfst, erschliefst die Sprache, deren Ausdrucksfähigkeit sich über alles erstreckt, der Poesie das gesamte Gebiet der Kunst, die äufsere und innere Welt. Zwar vermag sie das Körperliche nicht mit der Deutlichkeit der bildenden Künste und das Empfinden nicht mit der Innigkeit der Musik zum Ausdruck zu bringen. Dafür vereinigt sie aber die Wirkungen der anderen Künste in sich; sie spricht zu allen Sinnen zugleich: ihr bleibt das Körperliche nicht bewegungslos und das Empfinden nicht gestaltlos. Was sie aber am weitesten von den übrigen Künsten scheidet und sie in unmittelbare Berührung mit dem Denken bringt: das ist der Charakter der Geistigkeit. Diesen kann einzig die Sprache verleihen. Indem die Wortbildung den Ton der Empfindungswelt entnimmt, bildet sie ihn zum Ausdruck des Bewufstseins, des Begriffs. Infolgedessen gewinnt die künstlerische Technik in der Poesie eine ganz andere Gestaltung als in den übrigen Künsten. Hier bedient sich der Künstler zur Darstellung seiner Idee eines Materials, das an sich ausdruckslos ist und das erst durch die künstlerische Bearbeitung einen Inhalt gewinnt. In der Poesie dagegen wird die Wahrnehmung der dichterischen Idee durch die Sprache vermittelt, welche, um Ausdruck zu gewinnen, der künstlerischen Bearbeitung garnicht bedarf. Hier findet demnach eine Wechselbeziehung zwischen der Form und dem Gedanken statt, wie sie sonst keine Kunst kennt. Da Gestalt und Inhalt eines Wortes gleichmäfsig in unser Bewufstsein übergehen, so darf sich die Verslehre nicht damit begnügen, die Gesetze für die musikalische Gestaltung der Verse festzustellen. Auch die Wirkung des Reims zeigt sich nicht allein abhängig von der lautlichen Gestalt der reimenden Wörter, sondern ganz ebenso von ihrer Bedeutung. Sehr wohl ist es möglich, dafs der Reim zweier Verse, die in einer mir fremden Sprache verfafst sind, mein Ohr völlig befriedigt, dem des Kenners der Sprache hingegen ganz unzulänglich erscheint, indem ich nur die Form, jener indessen zugleich den Inhalt der Reimwörter zu erfassen vermag.

Wie die Bedeutung der Reimwörter beschaffen sein mufs, kann nicht festgestellt werden, ohne dafs zuvor die Frage beantwortet ist, welche Absicht der Dichter mit der Anwendung des Reims und der poetischen Form überhaupt verbindet. Um seine Idee zum Ausdruck zu bringen, bedarf er, wie wir sahen, der Verse nicht. Im Gegenteil wird die künstlerische Gestaltung der Rede seinem Gedankenausdruck eher hinderlich als förderlich sein. Wohl vermag in jeglicher Kunst die Überwindung technischer Schwierigkeiten die Erfindung des gedankenarmen Künstlers dahin zu beeinflussen, dafs sie Motive erweckt. In der Dichtkunst aber wird dies deshalb am seltensten der Fall sein, weil die poetische Technik sich leichter beherrschen läfst als die der übrigen Künste, indem die Sprache an sich die natürliche Ausdrucksform des Gedankens ist. Auch der echte Dichter mag durch die musikalische Bewegung der Verse in der poetischen Stimmung festgehalten werden: viel häufiger aber wird er sich durch sie in der Freiheit gehemmt fühlen, seine Idee zur sprachlichen Darstellung zu bringen. Denn die Form der dichterischen Rede thut deren Inhalt notwendig Gewalt an. Darüber haben nicht allein die französischen

Theoretiker Klage geführt. Wenn freilich diese letzteren vornehmlich den Reim für eine lästige Fessel des Gedankens erklären, so sollten sie nicht vergessen, dafs der ungleichtaktige Rhythmus ihrer Verse dem Dichter freiere Bewegung gestattet, und dafs überdies ihre Sprache das Reimen nicht eben schwer macht (Tobler S. 120 f.). Unter diesen Verhältnissen mufs es dem unbefangenen Beobachter höchst seltsam erscheinen, dafs die Dichter, anstatt ihre Gedanken in die gewöhnlichen Formen der Sprache zu kleiden, sie in taktmäfsig bewegter Rede vortragen, deren einzelne Abschnitte in ihren Ausgängen zusammenklingen. Denn solange die Poesie mit der Musik (und dem Tanz) in unmittelbarem Zusammenhange stand, lag wohl eine Nötigung für die rhythmische Gliederung der poetischen Rede vor. Seitdem sich aber jener Zusammenhang gelöst hat, ist die Versbildung für alle Gattungen der Poesie entbehrlich geworden mit Ausnahme derer, welche auch heute noch für den musikalischen Vortrag bestimmt sind. Das kann denjenigen gegenüber nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden, welche die Poesie in prosaischer Form für eine widernatürliche Schöpfung erklären. Wenn nun nichtsdestoweniger selbst da, wo ein Nebeneinander von Musik und Poesie völlig ausgeschlossen erscheint, vielfach die gebundene statt der schlichten Rede zur Anwendung gelangt, so hat man den Grund für diese Erscheinung zumeist in der Erinnerung an das ursprüngliche Zusammengehen der beiden Künste gesucht. Wie ist es aber mit einer solchen Deutungsweise vereinbar, dafs bei den verschiedenen Völkern manche Gattungen gleichmäfsig den Vers, manche die Prosa bevorzugen? Die Darstellung des Empfindens, d. h. die Lyrik, bedient sich ausschliefslich der Verse; die Darstellung des Geschehens dagegen, gleichviel ob sie beschreibend, wie in der Epik, oder nachbildend, wie in der Dramatik, ist, vollzieht sich bald in poetischer, bald in prosaischer Form. Die poetische Form bringt sie vornehmlich dann zur Anwendung, wenn der Gegenstand der Darstellung einer in der Erfahrung nicht gegebenen Welt oder aber der vergangenen Wirklichkeit angehört; fällt er indessen in das Gebiet der gegenwärtigen Wirklichkeit, so ist die prosaische die übliche Darstellungsform. Die zahlreichen Abweichungen von diesem Gesetz, welche zumal die Epik aufzuweisen hat, heben dessen Gültigkeit keineswegs auf, da sie zumeist in dem besonderen Charakter gewisser Dichtungsarten ihre Rechtfertigung finden. So kann der historische Roman beispielsweise von der Versbildung absehen, weil er neben den dichterischen noch andere Zwecke verfolgt; so kann andererseits die epische Dichtung, deren Gegenstand der gegenwärtigen Wirklichkeit angehört, sich der Versform bedienen, sofern in ihr das Lyrische vorherrscht. Das gemeinsame Merkmal aller derjenigen Dichtungen, welche in Versen verfafst sind, ist nun dieses, dafs sie die Thätigkeit der Phantasie in höherem Mafse in Anspruch nehmen als die in prosaischer Form. Denn die Stimmung des Dichters nachzuempfinden, Vorgänge ins Bewufstsein aufzunehmen, welche sich unter Voraussetzungen ereignet haben, die den eigenen Lebensbedingungen nicht entsprechen, oder gar solche, deren Möglichkeit unsere Erfahrung überhaupt verneinen mufs, erfordert ein regeres Wirken der Einbildungskraft als das Vorstellen von solchen Geschehnissen, die denjenigen des gegenwärtigen und gewöhnlichen Lebens verwandt sind. Daraus ergiebt sich, dafs eine wesentliche Aufgabe der poetischen Form darin besteht, die Phantasie des Hörers ins Spiel zu versetzen. Erzählt denn aber, so wird man einwenden können, nicht das Märchen das Wunderbare zumeist in prosaischer Rede? Gewifs; aber wendet sich das Märchen nicht auch an ein sehr empfängliches Publikum, dessen Phantasie auf das leichteste

zu erregen ist? Abgesehen von solchen Besonderheiten können wir ein feststehendes Verhältnis zwischen Inhalt und Form der Dichtung beobachten. Je ferner nämlich der poetische Gegenstand unserer Auffassung liegt, um so weiter entfernt sich die poetische Darstellungsart von der der gewöhnlichen Rede. Damit steht es im Einklang, daſs sich die Darstellung des Erhabenen häufiger als die des Komischen, die des Tragischen häufiger als die des Rührenden der poetischen Form bedient. Denn das Erhabene und das Tragische sind der gemeinen Wirklichkeit fremder und deshalb unserer Auffassung schwerer zugänglich als das Komische und das Rührende. Durch diesen Gegensatz wird die Mischung der poetischen mit der prosaischen Form in manchen Dramen Shaksperes gerechtfertigt.

Der Unterschied zwischen der dichterischen und der alltäglichen Rede spricht sich nun einerseits in ihrem Stil, andererseits in ihrer musikalischen Form aus. Der Stil der Poesie weicht von der gewöhnlichen Sprechweise in der Wahl und in der Anordnung der Worte ab. In der Wahl der Worte läſst er sich durch die Rücksicht auf die Sinnlichkeit, in ihrer Anordnung durch die Rücksicht auf die Lebendigkeit des Ausdrucks bestimmen. Um der Sinnlichkeit willen zieht er das Konkrete dem Abstrakten, das Bildliche dem Eigentlichen, das Ungewöhnliche dem Gewöhnlichen vor; um der Lebendigkeit willen verstöſst er bewuſstermaſsen gegen die Regeln des Satzbaus. Sinnlichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks aber dienen der Anschaulichkeit, und die Anschaulichkeit spricht die Phantasie ebenso an, wie die Bestimmtheit der gemeinen Prosa den Verstand anspricht. Durch seine Eigenart wirkt mithin der poetische Stil anregend auf die Phantasie, und in dieser Wirksamkeit wird er durch die musikalische Form der dichterischen Rede ganz wesentlich unterstützt.

Durch ihre Abweichung vom Gewöhnlichen ruft diese Erstaunen und mit dem Erstaunen gespannte Erwartung hervor. Indem wir genötigt werden, an der rhythmischen Bewegung des Verses innerlich teilzunehmen, wird unsere Aufmerksamkeit auf das höchste erregt, und der Reim tritt dem Rhythmus auch in dieser Beziehung helfend zur Seite. Wenn wir einen Vers vernommen haben, so harren wir des Schlusses des nächsten mit der nämlichen Ungeduld, mit welcher wir etwa der Lösung eines Rätsels entgegensehen. Denn immer von neuem wird dem Dichter die Aufgabe gestellt, wie dem zweiten reimender Verse der Auslaut des ersten zu geben sei, ohne ihn nach Form oder Inhalt sichtbare Einbuſse erleiden zu lassen, und je schwieriger die Aufgabe erschien, und je überraschender sich ihre Lösung vollzogen hat, desto mehr freuen wir uns der Kunst des Dichters.

Gelingt es diesem, den Widerstreit zwischen Form und Inhalt der Dichtung völlig zu überwinden, so ist er des gröſsten Erfolges sicher. Denn dann haftet seinem Werke nicht mehr das Mühselige menschlichen Schaffens an. Der Hörer gewinnt den Eindruck, als seien Inhalt und Form ganz gleichzeitig und ganz mühelos entstanden, wie durch überirdische Eingebung. Seine Seele stimmt nicht nur in die musikalische Bewegung des Verses ein, sondern sie stimmt dem unbewuſst zu, was jene Bewegung zum Ausdruck bringt. Die scheinbar ganz selbstverständliche und ganz unlösbare Übereinstimmung von Inhalt und Form läſst in ihr keinen Zweifel an der Wahrheit des Vorgetragenen aufkommen; sie flöſst ihr vielmehr den Glauben ein, so und nicht anders müsse es heiſsen und müsse es sein. Gewiſs kann auch ohne solche Übereinstimmung durch den Wohllaut der Verse dem musikalischen Bedürfnis unserer Seele Genüge gethan und unsere Aufmerksamkeit dem Inhalt der Dichtung zugewandt werden; nie aber wird der Dichter ohne sie die

Wirkung erzielen, wie es die Meister der Kunst in ihren besten Schöpfungen dem empfänglichen und andächtigen Hörer gegenüber nicht selten vermögen: dafs unser gesamtes geistiges Wesen in dem Anschauen seines Werkes aufgeht, dafs wir uns — für den Augenblick wenigstens — ganz und gar des eigenen Urteils begeben und uns in unserem Denken und Empfinden willenlos von ihm leiten lassen. Deshalb verfällt auch die feierliche Prosa, wenn sie besonders eindringlich reden will, nicht selten in rhythmische Bewegung und bringt Klangmittel zur Anwendung, die dem Reime nahe verwandt sind.

Zwei Eigenschaften mufs der Reim also besitzen, wenn er seine Aufgabe erfüllen will. Ihm mufs erstens der Charakter des Überraschenden eigen sein. Denn solche Reime, deren zweiter Bestandteil sich als selbstverständlich im Voraus erwarten läfst, vermögen die Aufmerksamkeit des Hörers nicht zu erregen. Ihm mufs zweitens der Charakter des Zufälligen eigen sein. Denn soll die Form der Dichtung als etwas sich von selbst mit dem Inhalt zugleich Ergebendes erscheinen, so müssen Reime gemieden werden, die den Eindruck des mühsam Gesuchten hervorrufen können.

VI.

Der Charakter des Überraschenden kann dem Reime nur dann eigen sein, wenn durch die Reimwörter Vorstellungen zum Ausdruck gebracht werden, welche nicht ohne das Zuthun des Dichters im Bewufstsein des Hörers schon an und für sich einander hervorrufen. Das erste Erfordernis für die Reimbildung ist also dieses: dafs überhaupt eine Zweiheit von Vorstellungen durch die Reimwörter zur Darstellung gelange. Deshalb bringt die Wiederholung des nämlichen Wortes am Schlusse benachbarter Verse nicht die Wirkung des Reimes hervor. Deshalb entspricht auch die Gegenüberstellung des Simplex und seines Kompositums oder zweier Komposita desselben Simplex nur dann der Idee des Reimes, wenn in einem der Komposita oder in beiden ein solcher Bedeutungswandel sich vollzogen hat, dafs der Hörende die ursprüngliche Einheit entweder überhaupt nicht zu erkennen vermag oder sie doch nicht unmittelbar empfindet. *venir*: *venir*, *venir: revenir*, *venir: prévenir*, *revenir: prévenir* können als Reime nicht gelten. Denn in ihnen kehrt immer die Darstellung desselben Grundbegriffs wieder, nur mit dem Unterschiede, dafs er in *venir* in seiner Allgemeinheit, in *revenir* und *prévenir* dagegen als durch die Hinzufügung je eines Merkmals beschränkt ausgesprochen wird. *venir: souvenir*, *venir: avenir*, *souvenir: avenir* dagegen werden als Reime empfunden, weil hier die ursprüngliche Einheit nur in der Gestalt, nicht aber in der Bedeutung der Wörter wahrnehmbar ist.

Wenn Wörter, die den gleichen Begriff bezeichnen, verschiedene Gestalt zeigen, so werden sie dadurch für den Reim nicht verwendbar. Allerdings sind ja Synonymen nie völlig identisch, aber nichtsdestoweniger mufs ihre Gegenüberstellung im Reime den Hörer in seiner Erwartung notwendig enttäuschen. Denn dadurch, dafs sie denselben Begriff unter verschiedenen Beziehungen darstellen, wird nur der Schein der Zweiheit erzeugt. So eignen sich *flatteur* und *adulateur* zur Paarung im Reime nicht. Denn beide Wörter rufen in dem Bewufstsein die Vorstellung der nämlichen Eigenschaft hervor. Nur mit Bezug auf den Beweggrund zur Bethätigung dieser Eigenschaft weisen sie eine Verschiedenheit auf, indem ihn das eine in der Gefallsucht, das andere in der Gewinnsucht findet.

Wo nun aber eine wirkliche Zweiheit der Vorstellungen durch die Reimwörter

ausgesprochen wird, da können diese entweder im Verhältnis der Ähnlichkeit oder im Verhältnis des Gegensatzes oder endlich im Verhältnis der Unabhängigkeit stehen. Im Verhältnis der Ähnlichkeit stehen sie dann zu einander, wenn die gleichen Merkmale in ihnen vorherrschen; im Verhältnis des Gegensatzes stehen sie dann zu einander, wenn die verschiedenen Merkmale in ihnen vorherrschen; im Verhältnis der Unabhängigkeit stehen sie dann zu einander, wenn in ihnen gemeinschaftliche Merkmale überhaupt nicht aufzufinden sind. Ähnliche Vorstellungen sind beispielsweise *malheur* und *douleur*; entgegengesetzte Vorstellungen sind *malheur* und *bonheur*; im Verhältnis der Unabhängigkeit stehen *malheur* und *fleur*. Ähnliche und entgegengesetzte Vorstellungen rufen vermöge der inneren Ideenassociation, also unabhängig von unserem Willen, im Bewufstsein einander hervor, während die Verknüpfung derjenigen Vorstellungen, welche im Verhältnis der Unabhängigkeit stehen, durch den Willen bestimmt wird. Daraus folgt, dafs, sofern der Reim überraschend auf das Ohr des Hörers wirken soll, nur solche Vorstellungen durch die zusammengehörigen Reimwörter bezeichnet werden dürfen, welche einander weder ähnlich noch entgegengesetzt sind. Trifft am Schlusse eines Verses das Wort *malheur* mein Ohr, so findet der Schlufs des nächsten bereits die Vorstellungen *douleur* und *bonheur*, nicht aber die Vorstellung *fleur* in meinem Bewufstsein vor. Der Charakter des Überraschenden kann demnach nicht den Reimen *malheur : douleur* und *malheur : bonheur*, wohl aber mufs er dem Reime *malheur : fleur* zuerkannt werden.

Allerdings ist bei den Theoretikern, sofern sie sich überhaupt um die Beantwortung von derlei Fragen bemühen, die Meinung weit verbreitet, dafs der Reim gerade die Aufgabe habe, Wörter von ähnlicher oder entgegengesetzter Bedeutung einander gegenüberzustellen. Aber so weit verbreitet sie ist, so wenig läfst sich ihre Gültigkeit aus dem Wesen des Reims herleiten oder durch den Brauch der Dichter bezeugen. Wie sie entstanden ist, zeigen beispielsweise die Schriften von Wackernagel und Poggel (Grundzüge einer Theorie des Reimes. Recklinghausen 1834). Jener sieht vornehmlich den Gegensatz, dieser die Ähnlichkeit in der Bedeutung der Reimwörter als ein Erfordernis des Reimes an. Beide aber sind zu ihrer Ansicht nicht durch die Betrachtung von Dichtwerken gelangt, sondern durch diejenige der zahlreichen gereimten Wendungen, welche in der Sprache des gemeinen Lebens sich finden. Gewifs können diese das Wesen des Reimes erkennen lehren. Denn das Entstehen der wenigsten unter ihnen wird man blofsem Ungefähr oder der Rücksicht auf leichtere Behaltbarkeit zuschreiben wollen. Aber man darf nicht aufser Acht lassen, dafs sie mit der Anwendung des Reims andre Zwecke verfolgen, als die Dichtung es thut. Diese will durch den Reim wie durch die poetische Form überhaupt die Phantasie des Hörers erregen; das kann sie nur, wenn sie Bezeichnungen von Vorstellungen einander gegenüberstellt, die nicht zusammen gedacht werden. Jene alltäglichen Wendungen hingegen beabsichtigen keinerlei Einwirkung auf die Phantasie; sie wollen deshalb dem Ohr des Hörers auch keine Überraschung bereiten; sie wollen im Gegenteil gerade solche Vorstellungen, die an sich schon zusammen gedacht werden, vermittelst des Reimklanges nur noch nachdrücklicher als im Bewufstsein mit einander verbunden, d. h. als verwandt oder entgegengesetzt, kennzeichnen. Daher werden die meisten der Reime, die sie zur Anwendung bringen, in der formvollendeten Dichtung gemieden. Für diese gilt das Gesetz, dafs ein Reim um so wirkungsvoller erscheint, je weiter die Vorstellungen, die er der Seele vermittelt, von einander entfernt sind.

Nun wird das Verhältnis der Vorstellungen zu einander in dieser Hinsicht nicht allein durch die Gleichheit oder die Verschiedenheit ihrer Merkmale bestimmt, sondern auch durch den Umstand, ob in ihnen die gleiche oder eine verschiedene Form der Verknüpfung der Merkmale gegeben ist. Ist jenes der Fall, so stehen sie im Bewufstsein näher zusammen; ist dieses der Fall, so stehen sie darin weiter auseinander. Die Vorstellung eines Dinges z. B. steht derjenigen eines anderen Dinges näher als derjenigen einer Eigenschaft oder einer Thätigkeit. So erklärt es sich, dafs Wörter, die verschiedenen Wortarten angehören, unter sonst gleichen Bedingungen einen wirkungsvolleren Reim bilden als solche der nämlichen Wortart. Freilich stellen ja verschiedene Wortarten nicht immer verschiedene Gedankenformen dar. So kann ein Substantivum das Nämliche bedeuten, was ein Adjectivum oder ein Verbum bedeutet. Aber die Art der sprachlichen Darstellung eines Vorgestellten bedingt eine Auffassung, die nicht immer der des Denkens entspricht. Das Adjectivum und das Verbum z. B. bezeichnen ein Vorgestelltes nie so, dafs es als ein für sich Seiendes gedacht werden kann, sondern immer nur so, dafs es mit Bezug auf ein anderes Vorgestelltes entweder als Merkmal oder als Sein oder als eine Art oder Bethätigung des Seins gedacht wird. Dem Vorgestellten hingegen, welches das Substantivum bezeichnet, erkennt die Sprache stets ein bestimmtes Sein zu: in Übereinstimmung mit dem Denken dann, wenn es selbst als Seiendes gedacht wird; im Gegensatz zum Denken dann, wenn es nur als die Bestimmung eines Seienden gedacht werden kann. Der sprachlichen Auffassung gelten deshalb die Reime *fleur : cœur*, *fleur : douceur*, *fleur : labeur* vollkommen gleich, wiewohl das eine der Wörter, die gegen *fleur* gereimt sind, ein Ding, das andre eine Eigenschaft, das dritte eine Thätigkeit bezeichnet. Von anderer aber und stärkerer Wirkung sind die Reime *fleur : meilleur*, *fleurs : je meurs*, *meilleurs : je meurs*, weil in ihnen Wörter einander gegenübertreten, die verschiedenen Wortklassen angehören.

Wenn derselbe Reim wiederholt unser Ohr trifft, so nimmt seine Wirkung mit der Zahl der Wiederholungen ab. Die Wörter, die er verbindet, treten alsdann in Beziehungen zu einander, welche denen entsprechen, die durch das Vorherrschen der gleichen oder der verschiedenen Merkmale der Vorstellungen herbeigeführt werden. Nur wird die Verwandtschaft hier als eine äufsere durch den Sinn wahrgenommen, während sie dort als eine innere durch den Verstand aufgefafst wurde. Vermöge der mehrfachen Anwendung des Reims prägt nämlich das Gedächtnis die Wortverbindung, welche er darstellt, der Seele derartig ein, dafs die Erinnerung nur eines Reizes bedarf, um dieselbe Verbindung ins Bewufstsein zurückzurufen. Vernehmen wir also am Schlufs eines Verses das eine Reimwort, so wird sogleich die Erinnerung an das andere erweckt, und der zweite Bestandteil des Reimgebildes kommt uns nicht unerwartet. Deshalb erfüllt der Reim seine Aufgabe nicht, wenn er Wörter verbindet, die innerhalb desselben Gedichtes schon einmal oder mehrmals im Reime gepaart wurden (es sei denn, dafs es sich um bewufste Wiederholung zur Erzielung einer bestimmten künstlerischen Wirkung handelt, wie es beim Refrain der Fall ist), oder wenn er Wörter gegenüberstellt, die anderswo bereits so häufig mit einander gereimt wurden, dafs ihre Verbindung sich schon im Bewufstsein des Hörers vorfindet. Oft genug und mit gutem Grunde hat man Reime wie *amour : jour*, *Liebe : Triebe* verspottet. Aber es ist nicht zu verkennen, dafs den Dichtern die Ausübung der Reimkunst durch die Lautgestalt mancher Wörter erheblich erschwert wird. Die Liebe ist nun einmal die wesentlichste Vorstellung jeder erotischen Poesie;

aufser *jour* und *Triebe* aber weisen die Reimwörterbücher nur wenige Wörter auf, die mit *amour* und *Liebe* zugleich den Auslaut und den Gedankenkreis gemein haben. Was bleibt da dem Dichter zu thun? Er hat nur die Wahl, entweder auf die Bezeichnung einer bedeutsamen Vorstellung an einer bedeutsamen Stelle des Verses oder aber auf die Wirkung des Reimes zu verzichten. Anders verhält es sich mit den Reimen von Wörtern, deren Auslaut in der Sprache nicht nur vereinzelt begegnet. Ist die künstlerische Kraft solcher Reime durch vielfachen Gebrauch erschöpft, so setzt ihre erneute Verwendung auf Seiten des Dichters entweder ein sehr geringes Verständnis für die Wirkungsweise des Reims oder eine völlige Gleichgültigkeit gegen die Form der Dichtung voraus. Der Reim *victoire : gloire* ist schon um deswillen bedenklich, weil er ähnliche Vorstellungen zur Bezeichnung bringt; überdies ist er durch hundertfältige Anwendung gänzlich verbraucht. Wenn manche Dichter gleichwohl nicht müde werden, ihn immer von neuem zu verwerten, so bekunden sie damit, dafs ihnen jeglicher Reim willkommen ist, sofern er eben nur den äufseren Bedingungen für die Reimbildung genügt.

Die Lautgestalt der Reimendungen bestimmt also nicht allein den Klang des Reimes. Auch seine psychische Wirkung wird durch sie beeinflufst. Je weniger Wörter nämlich dem Dichter zur Bildung eines Reims zur Verfügung stehen, desto leichter läfst sich das zweite Reimwort erraten. Sind es nur zwei, so vermag ihre Gegenüberstellung im Reim eine überraschende Wirkung überhaupt nicht zu erzielen. Deshalb bleiben die Reime *arbre : marbre*, *Électre : spectre*, *Tartuffe : truffe* unwirksam, wiewohl sie nach Klang und Bedeutung einwandfrei sind und überdies zu den seltenen Reimen gehören. Weitere Beispiele führt Gramont S. 44 an. Hier findet sich auch ein Verzeichnis von solchen Wörtern, deren Auslaut in der Sprache seinesgleichen nicht hat uud deren Verwendung am Schlufs des Verses mithin unmöglich erscheint. Freilich haben manche Dichter das scheinbar Unmögliche möglich gemacht. Dem Reim zu Liebe haben sie Eigennamen erfunden, welche im Tonvokal und den folgenden Lauten mit jenen ungeselligen Wörtern übereinstimmen. Dieses Verfahren hat Reimbildungen wie *triomphe : Panomphe*, *pampre : Belcampre* gezeitigt. Welcher Wert ihnen beizumessen ist, lehrt der folgende Abschnitt.

VII.

Aufser dem Charakter des Überraschenden ist dem wohlgebildeten Reim derjenige des Zufälligen eigen. Für alle Künste gilt das Gesetz, dafs Inhalt und Form des Kunstwerks einander entsprechen müssen. Es darf weder die Form über den Inhalt, noch der Inhalt über die Form dermafsen herrschen, dafs eines das andere in seiner Wirkung beeinträchtigt. Auf die Reimkunst bezogen, bedeutet das: Die Reimbildung einer Dichtung darf sich einerseits nicht in so schwierigen Formen vollziehen, dafs der Inhalt der Form in sichtbarer Weise untergeordnet ist; sie darf andererseits nicht so lässig behandelt sein, dafs das Umgekehrte der Fall ist. Wohlverstanden: „in sichtbarer Weise". Denn ob der Dichter den Gedanken zum Reim oder den Reim zum Gedanken oder ob er beides zugleich findet, ist für die Wirkung der Dichtung ganz ohne Belang. Nur davon zeigt diese sich abhängig, ob der Zwiespalt zwischen dem Reim und dem Gedanken äufserlich in die Erscheinung tritt, oder ob beide als gleichzeitige Ergebnisse des dichterischen Schaffens sich dem Hörenden darstellen.

Die Herrschaft der Form tritt in der Reimbildung in den zahlreichen Reimkünsteleien und Reimspielereien zu Tage, welche die Überwindung der technischen Schwierigkeiten zu ihrer vornehmsten Aufgabe machen. Sie bezeugen die Gedankenarmut des Dichters, der sie ausübt, und den Niedergang der Litteraturperiode, die sie begünstigt. Diese Künsteleien äufsern sich entweder in der Gestalt oder in der Anordnung der Reime. Wenn die Reimbildung hinausgeht über die Forderungen, welche die Lehre von der Form der Reimwörter an sie stellt, wenn sie sich also nicht mit der Verwenduug genügender, reicher oder leoninischer Reime am Schlusse der Verse begnügt, sondern wenn sie noch längere Reihen gleicher Laute mit verschiedener Bedeutung einander gegenüberstellt, wie im äquivoken Reim, oder wenn noch andere Stellen des Verses als dessen Schlufs planmäfsig in sie hineinbezogen werden, wie im Binnenreim oder im Doppelreim, so wird das Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form der Dichtung gestört. Denn die Sprache fügt sich solcher Behandlung nur unter Verzicht auf den sinngemäfsen Ausdruck eines bedeutenden Inhalts. Das Äufserste wird in dieser Hinsicht von Versen geleistet, welche in ihrer Lautgestalt einander völlig gleich und in ihrer Bedeutung von einander völlig verschieden sind, wie es z. B. in folgenden Versen des Crétin der Fall ist:

Tournoy entour, sa folle oultre cuy dance,
Tournoye en tour, se affolle oultrequidance.

(Citiert bei Bellanger S. 14.)

In der Beurteilung derartiger Kunststücke sind sich die Theoretiker einig. Nicht aber sind sie es mit Bezug auf die Anordnung der Reime. Schopenhauer spricht den Satz aus, dafs der Reim seiner Natur nach binär sei (Die Welt als Wille und Vorstellung. II Kap. 37). Gewifs darf derselbe nicht für alle Sprachen und nicht für alle Zeiten Geltung beanspruchen. Aber die französische Anschauung scheint ihn in der neueren Zeit ebenso anzuerkennen wie die deutsche. Es ist eine Thatsache der Psychophysik, dafs durch die Wiederholung des nämlichen Reizes der Sinn abgestumpft wird, dafs er in den Zustand der Ermüdung und schliefslich in den der Unempfänglichkeit übergeht. Deshalb ist es uns unerfindlich, wie die vielfältige Wiederkehr des nämlichen Reimklanges in den einreimigen Tiraden des altfranzösischen Epos auf den Hörer gewirkt haben mag. Haben wir einen Reim vernommen, so erscheint uns die Wiederholung derselben Laute am Schlusse der nächsten Verse als ein neuer Reim, der nur zufällig denselben Klang hat. Diese Auffassung bekundet die neuere französische Dichtung. Denn die Einreimigkeit wird in ihr überaus selten und kaum anders als zur Erzielung komischer Wirkung verwendet. Wo sie von strophischer Gliederung absieht, bedient sie sich vielmehr vorzugsweise der paarweise gereimten Verse. In der Strophenbildung aber folgt sie fast stets dem Gesetz, dafs reimende Verse nicht durch mehr als zwei dazwischenliegende Zeilen getrennt werden und dafs diese beiden Zeilen nicht verschiedenen Versschlufs aufweisen dürfen. Sie schliefst also die Reimfolge *a b b b a* und die Reimfolge *a b c a* gleichmäfsig aus. Durch die Beachtung dieses Gesetzes wird nun freilich nur die Undeutlichkeit und die Verworrenheit der Reimgliederung, nicht aber die mehrmalige Wiederkehr desselben Reimklanges verhütet, wie denn in allen Strophen von ungerader Verszahl einer der Reimklänge notwendigerweise mehr als zweimal das Ohr des Hörenden trifft. Unter den mannigfaltigen Strophengebilden indessen, welche die neuere französische Dichtung kennt, behaupten die

Sechszeile mit der Reimordnung *a a b c c b* und die Zehnzeile mit der Reimordnung *a b a b c c d e e d* die unbestrittene Herrschaft. Malherbe rühmt man es nach, dafs er verstanden habe, durch die Art der Strophengliederung in seinen Gedichten den vollkommensten Wohllaut hervorzubringen. Abgesehen von seinen Sonetten aber hat er kein Gedicht verfafst, in welchem derselbe Reimklang mehr als einmal zurückkehrt. Nun ist das Sonett unter allen Gedichten fester Form das einzige, welches in der neueren französischen Dichtung ungeteilte Anerkennung gefunden hat. Denn die volkstümlichen Refraingedichte der älteren Zeit, in denen die Reime der ersten Strophe gemeinhin in den folgenden wiederholt wurden, die Ballade und das Rondel mit ihren Abarten, die Bergerette und das Virelay, haben die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts nur in ganz vereinzelten Nachbildungen überdauert, und erst in neuester Zeit haben Th. Gautier, F. de Gramont, Th. de Banville und andere Dichter sich bemüht, jene alten poetischen Gebilde ebenso wie die Villanelle des Passerat zu neuem Leben zu erwecken und zugleich kunstvolle fremdländische Formen wie die Sestine in die französische Dichtung einzuführen. Das Sonett ist dagegen von den Zeiten des Mellin de Saint-Gelais und des Clément Marot bis auf den heutigen Tag immer und immer gepflegt worden. Diese Thatsache bezeugt gewifs nicht die Vorliebe der neueren französischen Dichtung für die Zweiheit der Reimklänge. Immerhin läfst sie aber ihre Scheu vor deren vielfältiger Wiederkehr erkennen. Denn hinsichtlich der Reimgliederung erscheint das Sonett einfach gestaltet im Vergleich zu denjenigen Gedichten fester Form, welche nur gelegentliche Bearbeitung gefunden haben. Die Ausbildung, welche es im Französischen erfahren hat, verrät zudem nicht selten die Neigung, die vier- und dreimalige Verwendung des nämlichen Reimklanges durch die zweimalige zu ersetzen. Malherbe hat bezeichnenderweise überhaupt nur 29 Sonette gedichtet, während Ronsard, Desportes und andere zeitgenössische Dichter deren Hunderte abgefafst haben. In der Sechszeile aber weisen diese 29 Sonette durchgehends drei Reime auf; in den beiden Vierzeilen verzichten vier von ihnen nach Art der Shakspereschen Sonette vollends auf die Anwendung des gleichen Reims (No. 25, 56, 80, 89 der Ausgabe von Lalanne. Paris 1862), und in mehreren anderen zeigen nur die Reime der nämlichen Vierzeile Übereinstimmung auch in solchen Lauten, welche dem Tonvokal vorangehen, so in No. 26, wo die Reimwörter der Vierzeilen lauten: *merveille: vivement : mouvement : réveille; oreille : changement : jugement : pareille*, so auch in No. 33 und 54. In dieser Behandlung des Sonetts steht Malherbe nicht allein da. Denn die Verwendung dreier Reime in der Sechszeile stellt für das französische Sonett überhaupt den vorherrschenden Brauch dar, einzelne Sonnets irréguliers haben nach Racans Bericht (Malherbe, Ausg. v. Lalanne. I S. LXXI) auch Malherbes Schüler geschrieben, und dem Streben, die dem Tonvokal vorhergehenden Laute der Reimwörter nur innerhalb derselben Vierzeile in Beziehung zu einander zu setzen, begegnen wir gleichfalls nicht selten bei anderen Dichtern, so z. B. bei Ronsard I S. 11, 28, 63, 83, 94, 97, 98 u. s. w.

Im allgemeinen also bevorzugt die neuere französische Dichtung unverkennbar die Zweiheit der Reimklänge. Jede Häufung derselben stört nach ihrer Auffassung ebenso das Gleichmafs von Inhalt und Form wie eine Reimordnung, welche die Erkenntnis der Zusammengehörigkeit der Reimklänge unmöglich oder doch schwierig macht. Diese Auffassung festzustellen ist für uns von gröfster Bedeutung. Denn sie beeinflufst die Reimbildung nicht allein hinsichtlich der Gestalt der Reimwörter, sondern in noch höherem

Mafse hinsichtlich ihrer Bedeutung. Wohl ist es möglich, wenn auch nicht der Idee des Reimes entsprechend, eine gröfsere Anzahl von Versen durch ihn zu verbinden; die Reimwörter aber nach ihrer Bedeutung alsdann in solche Beziehungen zu einander zu setzen, wie es die Zweiheit des Reimklanges gestattet, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Das Charakteristische der Zweiheit der Reimklänge aber ist steter Wechsel. In Bezug auf das Versgeschlecht fordert diesen das Gesetz von der Reimfolge. In Bezug auf die Ähnlichkeit im Klange und in der Bedeutung benachbarter Reime fordert ihn kein bestimmt formuliertes Gesetz. Gleichwohl bringen ihn formvollendete Dichter allenthalben zur Geltung. Die Reimfolge *aimée : blâmée*, *perdu : vendu* findet sich in ihren Werken ebenso selten wie die Reimfolge *aimée : blâmée*, *vérité : santé*. Dafs die neuere französische Dichtung die grammatischen Reime meidet, die unter den altfranzösischen Dichtern besonders diejenigen häufig verwenden, welche äquivoke Reime suchen, erscheint danach begreiflich. Nur hochveranlagten Dichtern gelingt es, dieser Kunstform einen höheren Wert zu verleihen als den der leeren Spielerei. Ein schönes Beispiel für solches Gelingen führt Tobler S. 135 aus S. Prudhomme an.

Je weniger Wörter durch den nämlichen Reim mit einander verbunden werden, desto mehr vermag die Reimbildung sich der Vollkommenheit zu nähern. Wo sie nichtsdestoweniger in der neueren französischen Dichtung lässig gehandhabt wird, da offenbart sich das Unvermögen oder die Unlust des Dichters, der Form diejenige Geltung zu verschaffen, welche ihr dem Inhalt gegenüber gebührt. Die Unterordnung der Form unter den Inhalt beeinflufst in der Reimbildung entweder die Gestalt der Reimwörter oder ihre Wahl oder die Stellung, die sie im Satze einnehmen. Sobald es sichtbar wird, dafs in einer von diesen drei Beziehungen der Reim der Sprache Gewalt anthut, kann er den Charakter des Zufälligen unmöglich bewahren.

Es darf demnach ein Wort im Reime nicht in anderer Gestalt erscheinen als in der prosaischen Rede. Es darf ihm kein Laut genommen und keiner hinzugefügt werden, auch darf keiner seiner Laute um des Reimes willen eine Änderung erfahren. Wenn Ronsard dem Dichter gestattet oder gar empfiehlt, im Reime *renar'* statt *renart*, *j'allois* statt *j'alloy*, *Callioupe* statt *Calliope* zu setzen, so konnte er damit den Beifall derer nicht finden, welche Inhalt und Form der Dichtung gleichmäfsig ausgebildet wissen wollten, wiewohl freilich seit dem Verstummen der Endkonsonanten die Verschiedenheit des konsonantischen Auslauts in den meisten Fällen nur dem Auge wahrnehmbar blieb. (Vergl. des Verfassers Abhandlung: Die Bestrebungen Malherbes auf dem Gebiete der poetischen Technik. Halle 1881. S. 55 ff., 73 f.) Welche Wirkung verstümmelte Wörter am Schlusse der Verse auch im Deutschen hervorzubringen vermögen, ergiebt sich aus ihrer häufigen und erfolgreichen Verwendung in den Reimen der parodierenden und der travestierenden Dichtung. Derlei Reimen verdankt beispielsweise Scheffels „Teutoburger Schlacht" einen guten Teil ihrer komischen Wirkung: *Nur die röm'sche Reiterei Rettete sich in das Frei' . . . In dem armen röm'schen Heere Diente auch als Volontäre . . . Da sprach er voll Ärgernussen Zum Centurio Titiussen . . .*

Es darf ferner ein Wort im Reim nicht erscheinen, sofern es ersichtlich ist, dafs es nur der Rücksicht auf die Reimbildung seine Aufnahme in den Vers zu verdanken hat, sei es nun, dafs der Zusammenhang der poetischen Rede es überhaupt als überflüssig erscheinen läfst, sei es, dafs es an seiner Stelle einen anderen Ausdruck erwarten

läfst. Jenes ist bei der Verwendung der Flickwörter, dieses bei derjenigen von falschen Beiwörtern der Fall.

Es darf endlich ein Wort im Reim nicht erscheinen, sofern es ersichtlich ist, dafs es im Widerspruch mit der natürlichen Sprechweise nur um des Reimes willen an den Schlufs des Verses gestellt worden ist. Die Inversion darf also nur in den Dienst des poetischen Stils, nicht in den der Reimbildung treten.

VIII.

So sind die Grenzen bestimmt, innerhalb deren der Dichter seine Reime zu suchen hat. Aber auch innerhalb dieser Grenzen ist die Wahl der Reimwörter keine uneingeschränkte. Denn damit, dafs in der Reimbildung der Charakter des Überraschenden einerseits und der des Zufälligen andererseits gewahrt wird, sind noch keineswegs alle Forderungen erfüllt, welche die Theorie an den wohlgebildeten Reim zu stellen berechtigt ist. Wenn Versform und Gedanke einander völlig entsprechen sollen, so müssen den bedeutsamsten Teilen der Rede auch die bedeutsamsten Stellen des Verses vorbehalten bleiben. Denn je nachdrücklicher Vorstellungen ausgesprochen werden sollen, desto lebhafter müssen die Reize sein, die sie in der Seele erwecken. Schon da aber, wo der Reim nicht wesentliche Form ist, bleiben die übrigen Laute des Verses hinter dessen Schlufs an akustischer Wirkung zurück. Im Französischen sind sie ihm völlig untergeordnet. Denn hier bringt der Reim die rhythmische Einheit überhaupt erst zu deutlichem Bewufstsein; hier wird seine Klangwirkung überdies vielfach durch die Übereinstimmung von Versbau und Satzbau gesteigert. Wenn nämlich die syntaktische Gliederung der Rede der Reimgliederung der Dichtung sich fügt, so wird nicht allein der Sinn des Hörenden zu längerem Verweilen am Schlusse des Verses genötigt, sondern es wird zugleich der Satzton in den Reim verlegt, da die natürliche Betonung stets das Ende der Sätze oder der Satzabschnitte trifft. Wie bedeutsam die Wechselwirkung zwischen dem Reim und der syntaktischen Gliederung der poetischen Rede ist, lehrt eine Vergleichung der Dichtungen des 17. und 18. Jahrhunderts, die das Enjambement in der Regel sorgfältig meiden, mit denen der Plejade und der romantischen Schule, in welchen es viel öfter begegnet. Soll nun kein Widerspruch zwischen Inhalt und Form der Dichtung entstehen, so müssen am Schlusse der reimenden Verse stets diejenigen Vorstellungen zum Ausdruck gelangen, die für den Inhalt derselben die wesentlichste Bedeutung haben. Wo ein syntaktischer Ruhepunkt die Stelle des Reims kennzeichnet, fallen demnach Satzton und Redeton im Reime zusammen.

Fragen wir nun, in welchen Teilen der poetischen Rede sich deren bedeutsamste Vorstellungen aussprechen, so vermag die Theorie eine erschöpfende Antwort auf diese Frage nicht zu erteilen. Denn allgemeine Gesetze finden hier wegen der jeweiligen Verschiedenheit des poetischen Inhalts entweder gar keine oder nur sehr bedingte Geltung. Die Lehre vom Reim mufs sich mit dem Hinweis darauf begnügen, dafs was bezüglich der Wahl der Worte in der Poesie im allgemeinen Gesetz ist, auf den Reim als die empfindlichste Stelle des Verses besondere Anwendung findet. Wohl aber läfst sich ermitteln, welche Wörter oder Wortbestandteile vermöge ihrer Natur überhaupt unfähig sind, bedeutsame Vorstellungen zum Ausdruck zu bringen. Es sind diejenigen,

welche nicht den wesentlichen Inhalt der Rede darstellen, sondern welche nur die Beziehungen der einzelnen Redeteile oder der Sätze oder Satzglieder auf einander vermitteln. Die Präpositionen und Konjunktionen sind deshalb vom Versende ausgeschlossen; ebenso die Interjektionen, welche gleich jenen begriffslos sind, da sie teils bloſse Gefühlslaute darstellen, teils ursprünglich Begriffswörter sind, die indessen dem Bewuſstsein des Sprechenden und des Hörenden als solche nicht mehr erscheinen. In den übrigen Redeteilen dürfen die Reimbildung diejenigen Wortbestandteile nicht ausschlieſslich bewirken, welche nicht Träger des Wortbegriffs sind, sondern deren Aufgabe lediglich darin besteht, die Beziehung des betreffenden Wortbegriffs zu anderen Wortbegriffen näher zu bestimmen. Mit anderen Worten: Nicht Formwörter und in den übrigen nicht ausschlieſslich die Flexions- oder Derivationssilben dürfen an der Reimbildung teilnehmen. Der Reim darf nicht vom Wortinhalt losgelöst werden, sofern er mit dem inneren Wesen der Dichtung etwas gemein haben und nicht zu einem rein äuſserlichen Klangmittel herabsinken soll.

IX.

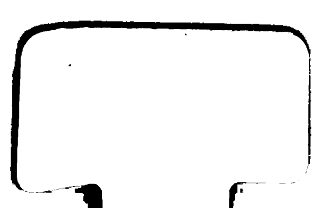
Diese Gesetze dürfen zwar auf allgemeine Gültigkeit Anspruch erheben, die besondere Natur der einzelnen Sprachen indessen bedingt eine verschiedenartige Handhabung derselben. Wenn sich in zwei Sprachen die Wortbildung auf eine so abweichende Art vollzogen hat wie im Französischen und im Deutschen, so kann die Reimbildung nicht in beiden die nämliche sein. Hier wie dort definiert man den Reim zweier Wörter als den Gleichklang ihrer betonten Vokale und der folgenden Laute. Nun aber trifft der Ton in der Mehrzahl der französischen Wörter das Bildungssuffix oder die Flexionsendung; in der Mehrzahl der deutschen Wörter trifft er den Wortbegriff. Deshalb ist die französische Sprache hinsichtlich der Gestalt der Wortausgänge der Reimbildung im allgemeinen leichter zugänglich als die deutsche; hinsichtlich ihrer Bedeutung findet das umgekehrte Verhältnis statt. Zu *aimer*, *aimant*, *aimé*, *aimons* und den übrigen endungbetonten Formen desselben Verbums lassen sich Hunderte von Reimen ohne Schwierigkeit finden. In den allermeisten von diesen Reimen aber, deren Auffindung eine so geringe Mühe verursacht, ist der Wortbegriff in keiner Weise an der Reimbildung beteiligt. Was sich beispielsweise in *aimait: chantait* reimt, ist nichts anderes als die Bezeichnung von Zeit, Zahl, Person und Modus. Die Wortstämme hingegen, welche die eigentliche Bedeutung der Wörter in sich schlieſsen, liegen diesseits des Reimes.

Einen Ausgleich für die unzulängliche Wirkung eines Reimes findet nun die französische Reimkunst darin, daſs sie den Gleichklang der reimenden Wörter weiter als auf den Tonvokal und die folgenden Laute ausdehnt. Dabei gilt es ihr gleich, ob jene Wirkung sich aus der Beschaffenheit des Klanges oder aus derjenigen der Bedeutung der Reimlaute ergiebt. Den reichen Reim läſst sie in jedem Falle zu; sie sucht ihn aber vornehmlich nur dann, wenn es den Lauten, welche die Reimbildung bewirken, an Klangfülle gebricht, oder wenn sie sich nicht an der Darstellung des Wortbegriffs beteiligen. Im letzteren Falle, in dem auch der Redeton die Stammsilbe bevorzugt, macht sich die Forderung des reichen Reimes mit mehr oder weniger Entschiedenheit geltend, je nachdem die reimenden Endungen gleiche oder verschiedene grammatische Funktionen verrichten. Ihre Erklärung findet diese Erscheinung in dem, was über die Eigenschaft des Reimes, überraschend zu wirken, gesagt worden ist. Gegen den Reim *aimant : trouvant*

läfst sich demnach hinsichtlich seiner Bedeutung ein zwiefacher Einwand erheben: 1) derjenige, dafs der Reim nicht den Wortbegriff trifft; 2) derjenige, dafs die reimenden Endungen identisch sind. Reime ich *trouvant* : *vraiment*, so ist zwar der Wortbegriff gleichfalls nicht an der Reimbildung beteiligt, aber das zweite Bedenken kann gegen diesen Reim nicht geltend gemacht werden. Und reime ich endlich *aimant : vraiment*, so ist auch das erste Bedenken beseitigt, und der Reim wird selbst den strengeren Forderungen der Theorie zu genügen vermögen.

Wenn das Streben, reiche Reime zu bilden, dazu führt, die Übereinstimmung des Klanges auf ganze Wörter auszudehnen, so verzichtet die Reimbildung auf einen Teil der Wirkung, deren sie fähig ist. Denn sie sucht dieselbe alsdann nur noch in der Verschiedenheit der Bedeutung, aber nicht in der Verschiedenheit der Lautgestalt der reimenden Wörter. Das erkennen freilich die Lehrbücher der französischen Verskunst nicht an. Ihre Darstellung erweckt vielmehr den Schein, als würden die Reime von Wörtern gleicher Gestalt denen von Wörtern verschiedener Gestalt von den französischen Dichtern völlig gleich geachtet, sofern die reimenden Wörter nur verschiedene Bedeutung haben. Dem aber ist nicht so. Thatsächlich haben, wie der zweite Teil dieser Abhandlung nachweisen wird, die Dichter der neueren Litteraturperiode die Reime von Homonymen in dem Mafse ihres Strebens nach Formvollendung gemieden. Sollte nicht auch die Scheu vor ihnen zugleich mit dem Umstande, dafs der Vokal der einsilbigen Wörter sehr viel häufiger als der Tonvokal der mehrsilbigen an der Darstellung des Wortbegriffs sich beteiligt, die Ausnahmestellung erklären, welche den Wörtern mit nur Einer lautenden Silbe hinsichtlich des reichen Reims eingeräumt wird? Keinesfalls ist die Annahme begründet, dafs die Anwendung des reichen Reims nur durch den akustischen und nicht auch durch den grammatischen Bau der Reimwörter bedingt sei. Wenn die romantische Schule ganz unterschiedslos den Reichtum des Reimes erstrebt, so läfst sich eine Rechtfertigung für dieses Verfahren wohl in dem Bau des romantischen Verses, kaum aber im Wesen des Reimes finden.

Im Gegensatz zu dem französischen Brauch fordert die deutsche Reimkunst unter allen Umständen verschiedenen Anlaut in den betonten Silben der reimenden Wörter. Reime wie *Gerechte : Rechte*, *Bericht : Gericht* (Göthe), *Barbar : gebar*, *Wunden : überwunden* (Schiller), *Ventadorn : Dorn* (Uhland), *Fanfaren : fahren* (Freiligrath), *Zeit : prophezeit* (Chamisso), *Locken : frohlocken* (Lenau), *Armen : umarmen* (Körner) werden unangenehm empfunden und von formvollendeten Dichtern überaus selten verwendet. Der Reim von Wörtern gleicher Lautgestalt ist demnach vom Gebrauch ein für allemal ausgeschlossen, es sei denn, dafs mit seiner Anwendung eine besondere künstlerische Wirkung beabsichtigt werde, wie es beispielsweise in Heines Gedichten häufig der Fall ist: *Morgens steh' ich auf und frage: Kommt Feinsliebchen heut'? Abends sink' ich hin und klage: Aus blieb sie auch heut'.* (Buch der Lieder.) *Die Stunden sind aber ein faules Volk! Schleppen sich behaglich träge, Schleichen gähnend ihre Wege; Tummle dich, du faules Volk.* (ebd.) *An die Lippen wollt' ich pressen Deine kleine weifse Hand, Und mit Thränen sie benetzen, Deine kleine weifse Hand.* (ebd.) Fehlerhaft sind demnach die Reime: *Liebe : Schwesterliebe* (Schiller, Ritter Toggenburg), *Verse : Ferse* (Grün, Der Thurm am Strande), *war : wahr* (Körner, Der Traum), *würde : Würde* (Chamisso, Eid der Treue), *los : Los* (Lenau, Lafs mich ziehen!).





So besteht denn im Wesen des französischen und des deutschen Reims trotz der scheinbaren Verwandtschaft in Wirklichkeit ein erheblicher Unterschied, und durch die übliche Definition werden weder die deutschen noch die französischen Reime in ihrer Eigenart hinreichend gekennzeichnet. Denn sie läſst es unausgesprochen, daſs der deutsche Reim verschiedenen Anlaut der Tonsilben fordert, daſs dagegen im Französischen die dem Tonvokal vorhergehenden Laute stets an der Reimbildung teilnehmen dürfen und unter Umständen daran teilnehmen müssen.

Der zweite Teil dieser Abhandlung bleibt späterer Veröffentlichung vorbehalten.

Druck von W. Pormetter in Berlin.